艺 术 的 边 界(笔谈)

主 持 人 语

“艺术的边界”是近来美学与艺术学领域讨论的热门话题。前卫艺术家和新技术的双面夹击,导致艺术的边界日渐模糊。某物是否是艺术,已经不再自明。20世纪下半期以来,一些美学家力图通过修改艺术定义,扩大艺术的边界,以便容纳众多的“非艺术”和“反艺术”的案例。也有美学家试图维持传统艺术定义,拒绝承认那些案例的艺术身份。尽管今天已经没有一个被普遍接受的艺术定义,但是艺术概念依然有效。于是,有些美学家尝试不通过艺术定义而通过艺术叙事或其他方式,来识别某物是否是艺术。在这些美学家看来,艺术的边界不再是铁板一块和一成不变,而是有弹性的和有时效性的。这里发表的四篇文章,结合艺术定义的方法、艺术史的案例、大众传媒技术对艺术的挑战等问题,从不同方面回应了艺术的边界的难题。

——彭　峰

换种方式说“艺术边界”

周　宪
(南京大学 艺术研究院,南京 210093)

摘　要:艺术边界的问题涉及如何区分艺术与非艺术,随着当代艺术的激进反叛,何为艺术边界变得越来越难以回答。从对艺术本质的讨论,到再现说、表现说和形式说,各种关于艺术本质及其边界条件的理论层出不穷。但是这些研究方法均带有某种非此即彼二元对立的思维范式,未能很好地解决艺术边界问题。中国传统哲学和美学对二元概念关系的独特处理方式,对于解决艺术边界难题提供了颇有启发性的思想资源。特别是中国传统哲学和美学中二元概念相互依存、相互包含和相互转化的原则,为解决艺术边界问题开辟了新的思路,有助于当代美学深化对艺术边界的讨论,并实现从非此即彼向兼而有之的范式转型。

关键词:艺术边界;艺术与非艺术;二元对立;非此即彼;兼而有之
中图分类号:J O　**文献标识码:**A　**文章编号:**1000-5919(2016)06-0019-09

何谓“艺术边界”?

在日常生活中,“边界”的概念无处不在。

从空间上说,国家有边界,校园亦有边界,这是一些看得见摸得着的物质性的边界,比如唐古拉山口的界碑。从时间上说,年龄也有边界,五十多岁的人不会说自己还是青年人,牙牙学语的孩子则刚刚开始自己的童年。职业也有边界,比如医生,一般的医生是给人看病的,兽医则给动物看病。如今就业市场流行各种职业考试,从教师资格考试,到会计资格考试,再到律师资格考试等,连开车都要有驾驶资格考试,三百六十行,每行有自己的边界,所谓“交通警察”各管一段。边界的意义就在于确立某种规范或标准,使人的行为有据可依。

“边界”的汉语规范解释是:“地区和地区之

收稿日期:2016-07-20
作者简介:周宪,男,江苏南京人,南京大学艺术研究院、人文社会科学高级研究院教授。
基金项目:国家社科基金重大项目“人文学导论”(项目批准号:15DZB021)的阶段性成果。

间的界线(多指国界、省界、县界)。”①这可谓是“边界”最基本的含义,对此不会有人会有疑义。“边界”的西文解释就有点复杂,比如权威的《新牛津英汉双解大辞典》对边界(boudery)的解释,其基本意思是“分界线、边界、界线”。还有比喻义:“(某些抽象事物的)界限:一个没有阶级或政治界限的社区。”②在这个词义解释后面,还有一系列的组合词汇,诸如“边界条件”“边界层”“边线裁判”“边界值”等。这些引申义的概念,清楚说明了“边界”概念的要旨所在,所谓“边界”,就是一些条件、层级或值的规定,以此规定界内和界外。比如“边线裁判”这个说法,就是专司边线的裁判员,足球或网球比赛,总有这样的裁判来判定球是否出了边线。在我们的日常用语中,也有很多相似的概念,比如常见的说法“道德底线”,说的就是最低限度或最后的防线,越出了这个底线就另当别论了。再比如,社会学上的“失范”或“越轨”概念,前者指社会变化进程中失去或缺乏社会规范的情况,后者指人的社会行为偏离了特定的社会行为规范。这里“范”和“轨”都有“边界”的含义。

那么,“艺术边界”又是一个什么样的概念呢? 它具体意指什么?

在汉语中,当我们说到“艺术边界”这个概念时,多半是在指艺术有一个“底线”,不越出这个底线,就叫作艺术;越出了这个底线,也就不能称之为艺术了。这一用法和上面提到的“边线裁判”具有同样的意思,球一旦出了边线就失误了,而一旦越出艺术边界,也就不再叫作艺术了。

在西方美学中,“艺术边界”的说法不常见,同样的意思在西文中被表述为艺术界定,就是对艺术与非艺术的差异的规定,是关于艺术本质或特性的界定和讨论。诸如此类的讨论在西方当代美学中汗牛充栋,哲学家和美学家们提出了无数方案,并激烈争论。比如,一种最常见的思路是这样的论证逻辑,艺术的特性有赖于艺术品,因为艺术品有别于人类的其他产品,如不同于食品或化妆品,因此艺术品有某种特别的审美特质,它为其观赏者提供某种情感愉悦,而对艺术边界的思考应该从这里入手。18 世纪中叶,最早提出“美的艺术”概念的是法国哲学家巴托,他就是依循这一逻辑来处理的。他坚信“美的艺术”迥异于“机械的艺术”和“实用的艺术”,关键之处就在于愉悦人们的情感。③ 这种思考方式通常被称为“审美特性的”方法。但问题接踵而至,既然艺术品有某种使欣赏者情感愉悦的功能,那么,艺术之谜就不仅仅在于艺术品本身,它与欣赏它的审美主体密切相关。这样一来,原本对一个艺术品客观特质的讨论,又不得不转移到审美主体身上来了,需要继续讨论这是什么样的情感愉悦,如何产生愉悦等。比如,这种愉悦与其他非艺术的愉悦(比如美食)又有何种不同? 既然艺术品有接受者,那么,就不得不考量创造艺术品的人——艺术家。所以,艺术品与艺术家的关系也就合乎逻辑地成为界定艺术边界的条件。于是,对艺术品的讨论同样无可避免地也转移到了艺术家的主体性上来了。艺术家的创造性、审美趣味、艺术技巧等等,成为讨论艺术的重要内容。

让我们简单地清理一下以上分析的逻辑,艺术有赖于艺术品,艺术品又有赖于欣赏者,最终又有赖于艺术家。如此关联就构成了某种循环论证,要讨论艺术就要讨论艺术品,要讨论艺术品就要讨论艺术家或欣赏者,这是艺术边界讨论难以逃脱的逻辑困境。海德格尔独辟蹊径地指出了另一个思路:

> 本源这个词在这里指的是,一件东西从何而来,通过什么它成为一件东西,这件东西是什么,它如何是这件东西。使一件东西是什么以及如何是的那个东西,我们称之为这件东西的本质。某种东西的本源就是这件东西的本质的来源。对艺术品的本源的追问就是追问艺术品的本质的来源。一般人认为,艺术品是从艺术家的活动或通过这种活动产生的。但是,艺术家之为艺术家又是通过什么呢? 是作品,

---

① 《现代汉语词典》,北京:商务印书馆 1997 年版,第 74 页。

② 《新牛津英汉双解大辞典》(第 2 版),上海:上海外语教育出版社 2013 年版,第 252 页。

③ 参见巴托:《美的艺术简化至一个唯一原则》,殷曼楟主编:《艺术理论基本文献/古代近代卷》,北京:三联书店 2015 年版。

> 因为如果我们说作品给作者带来了声誉,实际上是说,作品才是作者第一次以一位艺术家的主人身份出现。艺术家是作品的本源。作品是艺术家的本源。二者相辅相成,缺一不可。然而,任何一方也不是另一方的全部依据。无论就它们自身还是就两者的关系来说,艺术家和艺术品都依赖于一个先于它们的第三者存在。这第三者才是那使艺术家和艺术品获得名誉的东西。这东西就是艺术。①

海德格尔所说的“本源”,显然有“边界”的意思了。有此一本源的就可以称之为艺术,反之,缺乏本源自然不能叫作艺术了。这里虽然没有用“边界”概念,本源在逻辑上当然获有“边界”的含义。当海德格尔执意要从第三者开始讨论时,就否定了从作为艺术次级概念的艺术家和艺术品入手的思路,而是要回到艺术的总体性概念,上升到一个形而上的哲学层面来审视。海德格尔认为,艺术的本源乃是真理的自行显现。我想,这种说法对很多关心艺术的人来说有点匪夷所思,它像是一个玄学问题。

总体性或局部性的方法论张力

在当代美学中,坚持寻找艺术边界的探索从未停歇过。人们发明了各种不同的理论和概念来描述艺术边界。西方美学中一种具有长久影响的学说是模仿说,其较新的版本是所谓再现说。这一理论的要旨是认定艺术有别于其他事物或活动的典型征兆是它对实在世界的模仿,或者说艺术再现实在世界的特性是艺术边界的条件。前面提到的巴托对“美的艺术”的界定,就是从这个基本原则上去论证的。但问题在于,模仿或再现实在世界的并不是艺术的唯一特权,仅从这个条件来考量艺术与非艺术的差异,往往很难说清楚。

既然模仿说或再现说无法穷尽艺术边界,在模仿说衰落后,其他种种新学说纷至沓来。由于浪漫主义的影响,由于艺术家的情感和想象被推崇,所以一些美学家虔信艺术与非艺术的主要差异在于其情感表现性。这个理论在中国也有悠久的传统,从先秦孔子“诗可以怨”美学命题,到清代王夫之“景以情合,情以景生,初不相离,唯意所适”的经典表述②,一直到晚近很热闹的中国文化“抒情传统”说等③。在西方从浪漫主义美学,到托尔斯泰的艺术表现论,再到克罗齐—科林伍德“表现说”,各种强调情感表现的理论蔚为大观。但是,情感表现也并非艺术的唯一特性,人作为一种情感动物,情感表现在几乎任何人类活动的领域,所以如果只从情感表现来界划艺术的边界,显然会碰到许多麻烦和困难。

正像后来的学者们系统归纳的那样,模仿说强调艺术作品与实在世界的关系,而表现说聚焦于艺术品与艺术家的关系,于是,随着 19 世纪现代主义艺术自主性概念的流行,艺术越来越被视为一个独立自足的世界,艺术特有的形式和风格引起了美学家们越来越多的关注,并以此来探索艺术的边界所在。④ 美学家们不再关注艺术品与外在方面(社会、艺术家或欣赏者等)的关联,而是日益关注艺术品自身所特有的某种审美的或艺术的特征。英国美学家贝尔“有意味的形式”说堪称此一理论的范本。在贝尔看来,一切可以称为艺术品的事物都有一个共同的特征,“那就是‘有意味的形式’。在各种不同的作品中,线条、色彩以某种特殊的方式组成某种形式或形式间的关系,激起我们的审美情感。……‘有意味的形式’,就是一切视觉艺术的共同性质”。⑤ 推而广之,不仅是视觉艺术,一切艺术均有这样的“有意味的形式”。因此,形式主义的艺术边界论便开始流行,成为 20 世纪美学讨论艺术边界最有影响的学说之一。

虽然海德格尔早已告诫人们要跳出艺术家和艺术品的循环论证,去寻找一个更高的范畴——艺术,但从美学对艺术边界的研讨来看,林林总总的关于艺术边界的假说和结论,实际上都离不开

① 海德格尔:《艺术作品的本源与物性》,李普曼编:《当代美学》,北京:光明日报出版社 1986 年版,第 385 页。
② 王夫之《姜斋诗话》卷二,转引自叶朗:《中国美学史大纲》,上海:上海人民出版社 1985 年版,第 457 页。
③ 高友工:《中国文化史中的抒情传统》,载高友工:《中国美典与文学研究》,台北:台湾大学出版中心 2004 年版。
④ 参见艾布拉姆斯:《镜与灯》,北京:北京大学出版社 2015 年版,导言。
⑤ 贝尔:《艺术》,北京:中国文联出版公司 1984 年版,第 4 页。

对艺术品的讨论。如果我们不能搞清艺术品的特性,我们就无法明确地划出艺术的边界,这是一个显而易见的道理。至此,我们碰到了一个界定艺术边界的方法论难题:究竟是以局部来规定总体呢?还是以总体来涵盖局部?这个总体性与局部性的矛盾构成了艺术边界讨论的方法论张力,颇有些类似于阐释学"循环",即究竟是从局部开始解释文本呢?还是先从整体上把握文本?海德格尔的思路显然是后一种,即首先要把握整体再谈及局部,所以艺术家和艺术品必须依赖于第三者——艺术;而我们引证的再现说、表现说和形式说,则代表了另一种方向的努力,即抓住一点,不及其余,从局部出发来规定艺术的边界。这里所引发的问题是,艺术的边界究竟是艺术的局部性特征还是整体性特征?

由此引申出来的进一步的问题是,艺术边界的规定方法问题。假定有一个整体的艺术概念,那么,判定艺术边界的条件就会有一与多的不同取向。一般来说,从整体上探究艺术边界,往往会带有指向唯一条件的倾向,比如海德格尔式的本源说。一旦进入艺术边界的局部性分析,就会依据不同的要素(艺术品、艺术家或欣赏者或其他),形成多重因素的局面。虽说每一种局部性的界定都认定自己的界划是唯一正确的,但各种界说的百家争鸣恰恰表明了艺术边界的局部特征是无限多样的。今天来看,单一甚至唯一条件的理路显然已不合时宜,因为就艺术发展的复杂现状而言,不可能有一个唯一的条件来界定艺术的边界。所以就出现了另一种思路,不再抽象地讨论艺术特性,而是考察在何时何地艺术才存在。换言之,艺术何时出现?

何时为艺术?

从对艺术边界的逻辑上的推证,不管是模仿再现论,还是情感表现论或有意味形式论,这些不分具体时间地点的归一化处理,伴有忽略了艺术边界出现的具体境况的潜在危险。其实,艺术之所以为艺术是有一些具体的语境或功能要求的。于是,分析哲学家古德曼把"何为艺术"的追问,转换为"何时为艺术"的问题,这就颠覆了美学家长久以来不分具体情境和功能的传统理路。在他看来,"何为艺术"根本就是一个错误的提问,他写道:

> 正如我在开始时所提到的那样,这个麻烦部分在于问了错误的问题——在于没有认识到一个东西在某些时候是艺术作品,而在另一些时候则不是。在关键情形中,真正的问题不是"什么对象是(永远的)艺术作品?"而是"一个对象何时才是艺术作品?"或更为简明一些,如我所采用的题目那样,"何时是艺术?"①

古德曼批判了"什么对象是(永远的)艺术作品"的说法,而将其改成"一个对象何时才是艺术作品",看起来只是抛弃了永远的艺术边界的看法,转而提出一些具体的限定条件,其实这标志着思考这个问题的方法论的深刻转变。按照古德曼的想法,一件物品之所以在某个时间成为艺术品,而在其他时间则不是,"正是由于对象以某种方式履行符号的功能,所以对象只是在履行这些功能时,才成为艺术作品"②。他接着提出了五个方面的功能:"句法密集""语义密集""相对充实""例证"和"多重复杂指称"。③ 这里我关心的是他解决艺术边界问题的思路,他坚信艺术边界不存在某个恒定不变的条件,它随着物品呈现时所实现的某些功能而出现的,因此,艺术边界的问题应聚焦于相对的、有限的条件的讨论,而不是刻板地固执于任何一个普遍的、绝对的条件。一个物品是否成为艺术品,就取决于特定时空条件下该物品是否履行其"象征性功能"。"说出艺术做了什么并不等于说出了什么是艺术;但是我认为,前者是需要首先和特别关注的问题。根据暂时性功能界定恒久属性,根据'何时'规定'什么'——更深层

① 古德曼:《构造世界的多种方式》,上海:上海译文出版社 2008 年版,第 70 页。
② 古德曼:《构造世界的多种方式》,第 70 页。
③ 古德曼:《构造世界的多种方式》,第 71 页。

次的问题,并不仅限于艺术领域,而是相当普遍的。”①这个看法直击探讨艺术边界问题的方法论,古德曼明确指出不存在永恒不变的艺术边界,只有暂时实现了的艺术品象征功能的艺术边界。

“何时为艺术”的思路实际上否定了关于艺术边界的本质主义思路,甚至像海德格尔那样追问艺术本质之本源的做法,也变得成问题了。假如我们把古德曼的思路与后结构主义思潮关联起来,可以看出一个思考艺术边界的反本质主义策略:没有永恒不变的艺术边界,只有暂时的、有差异的艺术边界。因此,需要讨论的不是艺术永恒不变的本质,而是艺术所以为艺术的特定时空条件下的暂时性条件。这个思路与维特根斯坦对美的分析也很接近,维特根斯坦强调并不存在具有美的普遍特性的事物,只有人们使用“美的”词语的条件。②

此一思路与艺术史的事实是完全相符的,无论哪个时代,创造性的艺术家似乎都是一些生性反叛的颠覆者,他们总是要挑战那些已经确立的艺术边界,用新的艺术品来颠覆人们关于艺术的刻板观念。这里不妨枚举两个例子。杜尚的作品《泉》不用说了,一个有趣并发人深省的例子是艺术家卡斯特里的挑战,他不满于艺术与工艺之间人为分界,因而制作了一件可称之为雕塑的凳子,名曰《凳雕》,他的目的是给艺术界出个难题,如果被艺术界所接受,那就证明艺术和工艺之间的界限是模糊的、任意的和人为的。另一个例子是一位加拿大策展人将沃霍尔的《布里洛盒子》运进加拿大办展,但在加拿大海关时却遇到了对这件作品是否属于艺术品的争议。策展人一再陈说这是件艺术品,但海关官员则不那么认为。根据加拿大法规,创造性的艺术品进关是免税的,否则必须上税。但海关官员坚持认为沃霍尔的《布里洛盒子》不属于艺术品,必须上进关税。③ 前一个例子说明,在艺术和非艺术(比如工艺)之间,其实并不存在一个泾渭分明的界限,而是有一个范围广大的模糊的灰色地带,卡斯特里就是利用这个模糊的灰色地带来挑战业已形成的关于艺术的刻板观念;第二个例子进一步地证明了古德曼“何时为艺术”的观点,在海关那个特定场合,沃霍尔的《布里洛盒子》完全未能呈现出其符号的象征功能。这两个例子都在提醒,对艺术边界的思考决不能想当然,更不能简单化。

从中国哲学中寻找理路

在西方美学的逻辑体系中,艺术边界成为一个棘手的难题,本质主义的理路已经被质疑,而反本质主义又会走向相对主义和虚无主义。那么,我们能否在中国哲学和美学寻找智慧,提供新的思想资源,进而解决艺术边界的难题呢?

在以上所提及的种种界划艺术边界的尝试中,存在着一个显而易见的取向,那就是一种非此即彼的二元对立思维,要在艺术和非艺术之间划出一条明晰的边界。在这个界内就属于艺术,而在界外则是非艺术。但实际情况是,艺术和非艺术之间并无如此分明的边界,它们交互渗透不但是常见的,而且经常是你中有我我中有你。如果我们注意到这种情况,那么中国哲学和美学正好提供了一些可资借鉴的方法论观念。

中国哲学和美学有许多独特性,较之于西方哲学和美学,它的一个特征尤其明显,那就是强调二元范畴之间的关系、转换和渗透,而不是两者的对立、排斥和冲突。这为我们解决非此即彼二元对立的倾向提供了可能性,关于这一点李泽厚说得很精到:

> 正是因为重视的不是认识模拟,而是情感感受,

① 古德曼:《构造世界的多种方式》,第 73 页。古德曼的这个方法与雅各布森在讨论语言的诗的功能时的分析几乎如出一辙。雅各布森认为,语言有六种基本功能,而诗的功能只是其中之一。只有当语言以诗的功能为主时,文学性才出现。参见雅各布森:《语言学与诗学》,赵毅衡编:《符号学文学论文集》,天津:百花文艺出版社 2004 年版,第 174 页以下。

② 参见维特根斯坦:《美学讲演录》,刘小枫主编:《人类困境中的审美精神》,北京:知识出版社 1994 年版,第 556 页。

③ 两个例子均参见丹托:《再论艺术界:相似性喜剧》,周宪主编:《艺术理论基本文献/西方当代卷》,上海:三联书店 2015 年版,第 249—151 页。

> 于是,与中国哲学思想一致,中国美学的着眼点更多不是对象、实体,而是功能、关系、韵律。从“阴阳”(以及后代有无、形神、虚实等)、“和同”到气势、韵味,中国古典美学的范畴、规律和原则大都是功能性的。它们作为矛盾结构,强调得更多的是对立面之间的渗透与协调,而不是对立面的排斥与冲突。①

中国哲学和美学的这一思维特点,在中国哲学史上有很多研究。张岱年曾用“两一”关系来加以概括。所谓“凡对待皆有其合一,凡一体必包含对待;对待者相摩相荡,相反相求,于是引起变化。”②根据张岱年对中国哲学史的考察,他认为有五种稍有区别的“两一”关系,它们构成了中国式的哲学和美学智慧。其一是对待之相倚,有此即有彼,即对待者相依而有;其二是对待之交参,彼此的相互包含,即对待相互含储;其三是对待之互转,彼此互换,即对待之转而相生;其四是对待之相齐,消弭一切对立,即对待之无别;其五是对待之同属,对待为更广一体所统,即对待之统属于一。③ 就本文讨论的艺术边界问题而言,我以为前三个关系作为方法论,对我们思考艺术边界问题启发良多。

从中国哲学和美学的传统来审视,我们可以把关于艺术边界的思考分为如下几个层面。

首先,按照中国哲学的方法论,二元概念绝不是非此即彼对立的排斥性结构,而是一个相互关联和转化的融通性结构。据此,对艺术边界问题的思考,不必一开始就设定一个二元对立的构架,而且坚信可以找到一个作为非艺术对立面的艺术的本源。这个出发点很重要,如果不是去论证截然有别于或对立于非艺术的艺术特性,那么,对艺术边界的讨论就会更加开放、更加富有弹性。这是中国哲学的“两一观”教给我们的一种思维方式。依循这样的方法论,我们就会放弃一元排斥另一元的非此即彼的僵硬做法,把重心放在艺术与非艺术复杂的相互关系上,而不是两者彼此对立排斥的简单关系。

其次,如果我们把重心放在艺术与非艺术的相关性而非对立上,那么,“两一”关系的三个方面就显得尤为重要了,即相互依存关系,相互包含关系,相互转换关系。这三种关系的每一种又可以衍生出更多的复杂关系,使得艺术边界的情况甚为复杂。

相互依存关系揭橥了艺术存在的条件,没有非艺术作为艺术的语境或背景,艺术将不复存在。因此,对艺术的考察绝不是只就艺术本身来展开,而必须紧紧地关联非艺术的语境来考量。相互依存的关系作为方法,要求人们把艺术看作是一个更大的人类文化活动场域中的一个小场域,脱离了这个大场域而专注于小场域的做法是不可能有成效的。正是在这种观念支配下,我们必须注意到艺术与非艺术在逻辑上并不是一组对等的二元概念,而是有所轻重的范畴,非艺术是比艺术更为重要的决定性概念。换言之,对艺术边界的思考,需要更多地进入人类文化的大场域,避免把艺术看作是与文化平起平坐甚至自我封闭的自足领域。这么来看,前面提及的形式主义的艺术边界说,甚至古德曼的符号象征说都是值得疑问的。

从相互包含的关系来看,对艺术边界的思考更有启发性。相互包含意在强调两个事物是你中有我我中有你,并不是泾渭分明地截然不同。从人类漫长的文化史角度看,艺术与非艺术的关系正是如此状况。在人类早期文化中,艺术并不是一个独立的领域,它深蕴在早期人类原始宗教、生产和社会活动中,甚至连艺术家和欣赏者的角色都不存在。一个所谓的艺术家(比如荷马或早期中国诗歌的佚名作者)可能同时也是巫师、族长、社会活动家、狩猎高手、巫医、诗人、音乐家、舞蹈家等等,共同的参与性使得每个人都可能是艺术家,也可能是欣赏者。今天意义上的艺术概念在人类早期社会甚至古代社会并不存在。从西方的情况来看,只是到了 18 世纪中叶,随着巴托提出了“美的艺术”的概念,艺术才作为一个相对独立的领域出现。但是,更值得关注的发展是,随着现代主义艺术的终结,后现代主义颠覆了现代主义关于艺术纯粹性和自主性的观念,将现代主义所

---

① 李泽厚:《美的历程》,北京:文物出版社 1981 年版,第 52 页。
② 张岱年:《中国哲学大纲》,北京:中国社会科学出版社 1982 年版,第 121 页。
③ 张岱年:《中国哲学大纲》,第 122 页。

形成的种种分化进一步“去分化”了,这就导致了艺术与日常生活之间界限的消失。就像丹托在论证美术馆功能历史变化所指出的那样:“我们很清楚地看到,美术馆至少有三种不同的模式,主要取决于我们所面对的是哪一种类型的艺术,以及取决于究竟是‘美’、‘形式’还是我所谓‘参与介入’,定义了我们和艺术品之间的关系。”①简单地说,“美”的模式是希腊式的古典概念,而“形式”模式则是现代主义艺术的概念,“参与介入”却是后现代艺术的理念,艺术与其说供人情感愉悦的观赏对象(巴托),毋宁说是艺术家实现个人或社会目标的活动,所以艺术介入社会的模式彻底打破了原有的艺术边界。丹托的观察是,“这个有关艺术本质的哲学性问题,基本上是在艺术家推倒了一道又一道的疆界,最后发现所有疆界都已消失于无形之后,于艺术界内部形成的。60年代所有典型的艺术家都各有鲜明的疆界意识,每一道疆界背后都隐含着某种艺术的哲学定义,而我们今天所面临的处境,即是这些疆界擦去之后的状态”。② 这种情况也广泛地发生在中国当代艺术中,徐冰、何云昌、蔡国庆等艺术家及其艺术品,已全然不是传统意义(无论是“美”抑或“形式”)的艺术了,如果我们没有一种新的艺术边界的视角,完全不可能理解这些艺术实践。

从中国哲学的理念来看,艺术与非艺术的这种复杂关系不足为奇,两者本来就是相互包含互相兼容的,其间的边界不过是特定历史阶段的特定美学家或哲学家人为界划出来的。但是无论怎样界划,也无法隔断艺术与非艺术互相包容的复杂关联。用朱熹的一段论阴阳关系的话来描述这一关系是很传神的:“阴阳虽是两个字,然却是一气之消息,一进一退,一消一长,进处便是阳,退处便是阴,长处便是阳,消处便是阴。”③艺术和非艺术正是这样的动态关系,彼此之间的进退消长构成了璀璨的艺术史。我们的思维惯性倾向于在艺术边界问题是划出黑白分明的两极,艺术与非艺术各自有所归属。但实际情形正如朱熹所描述的,是一种进退消长的变动边界,在艺术和非艺术的黑白两极之间,存在着广大的相互融汇的灰色地带。讨论艺术边界的传统方法把注意力引向了对立两极,完全忽略广大的灰色地带。其实,艺术史的进程一再提醒我们,每个时代或阶段的艺术的新发明和新变革,常常就来自于艺术外部的那些非艺术活动或事物,而不是来源于艺术内部。所以,艺术史演变的逻辑从来不是“从老子到儿子”,而是“从舅舅到外甥”。前者是发生在艺术内部的嫡传关系,而后者是发生在那广阔的灰色地带。中国式的哲学智慧似乎在提醒我们,必须要高度关注黑白之间的灰色地带,它们往往是比艺术领域本身更具生产性和创新性的领域。这一点已为艺术史的发展所证明,所以,我们大可不必在黑白之间划界,而是应把注意力投向广大的灰色地带。前引《雕凳》之例证,就是一个睿智的在灰色地带挑战黑白两极分立原则的尝试。

从相互转化的关系来看,艺术边界就是一个不断游移变动的边界线,因此,我们必须放弃那种寻找亘古不变放之四海而皆准的艺术本质,而转向对艺术边界游移变动的考察。相互转化的关系意在强调变化,这是典型的中国智慧。相互转换的关系也许和古德曼的“何时为艺术”思路有异曲同工之妙。用古德曼的思路来解释,其一,艺术和非艺术是相关转换的,不存在永远的始终如一的艺术和非艺术的边界线,关键要看何时为艺术;其二,此时为艺术之物,彼时就可能成为非艺术之物,正像古德曼举例说的,伦勃朗的画挂在美术馆展出是艺术品,而用作毯子御寒则是非艺术,这取决于物品的主导功能,当物品服务于其符号象征功能时,物就成为艺术品,而没有彰显此功能时则是非艺术。

从非此即彼到兼而有之

中国哲学和美学的智慧指出了一条解决艺术边界的有效路径,说得明白些,就是要克服西方哲学传统的本质主义或基础论的局限,更加关注边

① 丹托:《艺术终结之后》,台北:台湾麦田出版社2004年版,第45页。

② 丹托:《艺术终结之后》,第42页。

③ 朱熹:《语类》卷七四,转引自张岱年:《中国哲学大纲》,第134页。

界的不确定性和变化。这一理路的核心在于从“非此即彼”转向“兼而有之”。表面上看这种思路去除了清晰的逻辑区分,实际上则是一种更加符合事物复杂性和变动性情状的方法论。非此即彼的方法有其明显优点,那就是逻辑上很清晰,不是黑即是白。但其局限也是显而易见的,只看黑白两极却忽略了广大的灰色地带,忘却了两者之间存在着的依存、包容和转化关系。

如果我们采用中国哲学和美学的方法来审视艺术边界问题,就会采取一些新的视角并获得新的发现。从非此即彼到兼而有之,看起来似乎是模糊了艺术与非艺术的边界,但它带来的却是更为复杂的认知和分析。从某种意义上说,这一解决方案有点接近后现代的思维范式。这里我想特别引用英国社会学家鲍曼的理论来说。在鲍曼看来,现代性是一种对明晰秩序的追求,它不能容忍矛盾和混乱,以数学的方式解决问题,强调明晰性和秩序整一,其结果是造成了广泛的归类以及相反面——排斥性。如果我们把鲍曼的理论和福柯的看法结合起来,可以更加深入地看到非此即彼思维方式的问题。福柯通过知识考古学的谱系分析发现,现代知识与权力一直存在相互依存的共谋关系中,而实现这一共谋的方法就是不断地确立一系列的二元对立的话语,比如真理与谎言,善与恶,理性与疯狂等。而这一系列的二元对立扮演了复杂的社会行为和认知的排斥规则,其结果是彼此对立,褒扬肯定一方,贬斥否定另一方,因此造成了现代社会知识和权力合力对人的规训。① 回到鲍曼,他认为作为现代性思想的基本方法——命名和分类,现代性避免了矛盾和含混,但却造成了它的对立面后现代的独特思维方式,两者形成了一种复杂的张力关系。鲍曼写道:

> 这是确定对歧义的抗争、清晰对晦涩的抗争、明了对模糊的抗争。作为一个概念、一个幻象、一个目的,秩序只能在不断地进行着生存之战。秩序的他者并不是另种秩序,因为混乱是其唯一的选择。秩序的他者是不确定和不可测性的不良影响。他者即是不确定性,是一切恐惧的源泉和原型。“秩序的他者”的转义是:不可界定性、不连贯性、不一致性、不可协调性、不合逻辑型、非理性、歧义性、含混性、不可决断性、矛盾性。②

尽管鲍曼此处有把现代性与后现代性方式对立之嫌,但是他确实一针见血地指出来现代性的问题和局限,也指出来作为现代性的“秩序之他者”的后现代性的特征:“不可界定性、不连贯性、不一致性、不可协调性、不合逻辑型、非理性、歧义性、含混性、不可决断性、矛盾性”。这些特征与中国哲学和美学的思考方式有一些共同的精神气质,当然,我们不能简单化地把中国哲学与后现代思想等同起来,但可以得出的一个初步结论是,在强调逻辑明晰和非此即彼思维方式的西方世界,智者们也逐渐醒悟了那种片面追求秩序清晰统一的思维方式是有问题的,于是才会有相辅相成的后现代思想的萌芽和发展。

诚然,用中国哲学和美学的方式来解构思考艺术边界的通常路径,并不是走向后现代的反本质主义和反基础主义。从中国智慧中汲取营养,有助于我们建构一种有限的或相对的本质主义。一方面,我们认为并不存在亘古不变的艺术边界,所以本质主义和基础主义的传统思路是有问题的;另一方面,我们又不是去拥抱后现代的反本质主义和反基础主义,进而堕入相对主义甚至虚无主义的渊薮。有限的和相对的本质主义,就是在认同艺术有其本质属性的同时,对这种本质作出必要限制,时间和空间的限制,历史的和文化的限制。一言以蔽之,艺术边界就存在于不断流动的社会文化复杂的变迁过程中。

(下转第 40 页)

① See Michel Foucualt, “Discourse on Language”, Hazard Adams and Leroy Searle eds., Critical Theory Since 1965. Tallahassee: University Press of Florida, 1986, pp. 148 - 162.

② 鲍曼:《现代性与矛盾性》,北京:商务印书馆 2003 年版,第 11 页。